



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Стилистические особенности использования символов в произведениях
Дж. Р. Р. Толкина»

Исполнитель _____ Зорина София Станиславовна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ к.ф.н, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Ильинская Яна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой _____
_____ к.ф.н., доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

«19»_июня__ 2023г.

Санкт–Петербург

2023

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Трудности в определении понятия символа и отделении его от смежных понятий.....	6
1.1. Определение символа и родственные ему понятия.....	7
1.1.1. Различные подходы к определению символа.....	7
1.1.2. Символ и знак.....	11
1.1.3. Символ и аллегория.....	13
1.1.4. Символ и образ.....	14
1.2. Символ и другие стилистические приёмы в англоязычных фэнтези-текстах.....	16
Выводы по Главе 1.....	18
Глава 2. Символы в произведениях Джона Рональда Руэла Толкина.....	20
2.1. Стилистические особенности текстов Дж. Р. Р. Толкина.....	20
2.2. Анализ стилистических особенностей использования символов в текстах Дж. Р. Р. Толкина.....	21
Выводы по главе 2.....	44
Заключение.....	46
Список использованной литературы.....	48
Приложение 1.....	52

Введение

Дж. Р. Р. Толкин – знаменитый английский писатель, поэт, переводчик, лингвист и филолог. Наибольшую известность он приобрёл благодаря своим романам «Хоббит, или туда и обратно», «Властелин Колец» и «Сильмариллион» (опубликованный посмертно). Опубликованные более полувека назад, его романы не теряют популярность среди читателей и исследователей.

В своих произведениях Дж. Р. Р. Толкин создавал «английский миф». Будучи филологом, он глубоко изучал не только языки, но и различные мифологии: кельтскую, скандинавскую, римскую, греческую и другие. Он переводил на современный ему английский англосаксонскую поэму «Беовульф», среднеанглийскую поэму «Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь» и другие произведения. Он был убеждённым католиком, прекрасно знал религиозные тексты и даже принимал участие в переводе «Нового Завета». Всё это нашло отражение в творчестве писателя. Его произведения пестрят различными отсылками и символами, которые продолжают исследоваться до сих пор.

Актуальность исследования заключается в неугасаемом интересе учёных и читателей к творчеству Дж. Р. Р. Толкина. Данный интерес подтверждается многочисленными исследованиями различных аспектов его творчества и неоднократными переизданиями как самих произведений автора, так и посвящённых им монографий других лингвистов.

Цель работы: выявить стилистические особенности использования символов в произведениях Дж. Р. Р. Толкина.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- Определить особенности понятия символа;
- Определить стилистические приёмы, характерные англоязычным фэнтези-текстам;
- Определить особенности стиля Дж. Р. Р. Толкина;
- Выделить основные символы в романах Дж. Р. Р. Толкина «The

Silmarillion» и «The Lord of the Rings» и определить стилистические особенности их употребления.

Объектом исследования являются символы в творчестве Дж. Р. Р. Толкина. **Предметом исследования** являются их стилистические особенности.

В качестве **материала исследования** было выбрано два романа Дж. Р. Р. Толкина: «The Silmarillion» (1977) и «The Lord of the Rings» (1954-1955). Произведения анализировались на языке оригинала (без использования переводов).

Методологической базой исследования послужили труды, посвящённые проблеме символа и символизма, а также творчеству Дж. Р. Р. Толкина, как отечественных учёных (А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев, О. С. Ахманова, С. Н. Попова, А. А. Побужанская), так и зарубежных (Т. Шиппи, К. С. Килби, Д. Харви, Р. С. Ноэль).

В ходе исследования использовались следующие **методы**: метод стилистического анализа, сопоставительный метод, историко-генетический метод, герменевтико-интерпретационный метод.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её как материала при подготовке курсовых работ, рефератов, а также как вспомогательного материала при подготовке к практическим занятиям по таким дисциплинам, как литературоведение, история зарубежной литературы, стилистика, филологический анализ текста.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены в виде сообщения на тему «Стилистические особенности описания символов зла в романах Дж. Р. Р. Толкина “Сильмариллион” и “Властелин Колец”» на 12-й Всероссийской студенческой научно-практической конференции (с международным участием) «МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫЙ МИР: ПРОБЛЕМЫ ПРИКЛАДНЫХ НАУК И КОММУНИКАЦИЙ», прошедшей 22 мая 2023 года. По результатам конференции был создан научный сборник, в который вошла статья по данной работе. Другая статья по результатам исследования,

«Стилистические особенности символов Христа в романах Дж. Р. Р. Толкина “Сильмариллион” и “Властелин Колец”», была опубликована в научном журнале РИНЦ «Обществознание и социальная психология».

Структура работы. Содержание исследования изложено на 51 странице текста и включает в себя введение, две главы, сопровождающиеся выводами, заключение, список использованной литературы. Список использованной литературы состоит из 33 наименований, из которых 16 на иностранном языке, а также 2 источников.

В первой главе изучено понятие символа с точки зрения лексикологии, определены отличия понятия символа от понятий знака, аллегии, образа. Приведены стилистические особенности англоязычных фэнтези-текстов: синтаксические, лексические, фонетико-графические и лексико-синтаксические.

Во второй главе изучены особенности стиля Дж. Р. Р. Толкина: словотворчество, языкотворчество, использование коннотативной и поэтической лексики и др. Выделено 12 основных символов в романах «The Silmarillion» и «The Lord of the Rings», проведён анализ экспрессивных средств и стилистических приёмов, используемых для описания и раскрытия этих символов.

Глава 1. Трудности в определении понятия символа и отделении его от смежных понятий

Понятие символа используют во многих науках и искусствах: в музыке, живописи, математике, химии, лингвистике, литературоведении, даже в политике (например, когда говорят о «символах мира» и «символах войны»). Оно имеет множество определений, которые зависят как от того, рассматривается ли символ как иконический (буква, цифра, нота, иероглиф) или неиконический знак и в рамках какой науки. Также имеет значение цель, с которой даётся определение, – сделать его наиболее общим, чтобы под него подходили все возможные интерпретации символа, или более конкретным, чтобы рассмотреть символ в рамках текста как набора знаков (символов) или в рамках художественного текста (или картины), показать отличия символа от смежных понятий.

А. Ф. Лосев говорил, что «понятие символа и в литературе, и в искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий» [11, с. 4]. Он пишет, что в бытовом смысле термин «символ» часто употребляют вместо термина «знак», когда хотят сказать, что что-то указывает на что-то другое.

В рамках художественного текста определение символа может даваться через смежное понятие, например через понятие знака (О. С. Ахманова, С. С. Аверинцев, А. Ф. Лосев), образа (С. С. Аверинцев, А. П. Квятковский), метафоры (А. П. Квятковский). Такой подход позволяет наглядно показать отличительные особенности символа, но требует развёрнутого комментария, не позволяя ограничить определение одним-двумя предложениями.

Из такого многообразия определений вытекает две основных проблемы:

- выделение наиболее подходящего определения в рамках художественной литературы,
- чёткое и подробное определение отличий символа от смежных понятий для дальнейшей работы.

1.1. Определение символа и родственные ему понятия

1.1.1. Различные подходы к определению символа

О. С. Ахманова определяет символ как «знак, связь (связанность) которого с данным референтом является мотивированной» [3, с. 394]. Это значит, что связь между символом и объектом, на который он отсылает, должна быть произвольной и чёткой. Определение О. С. Ахмановой связывает символ с понятием знака. Оно раскрывает характер связи между символом и символизируемым, но не даёт чёткого понимания того, что такое символ в художественном произведении, а потому для нашего исследования не вполне подходит.

А. П. Квятковский определяет символ как «многозначный предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственности» [6, с. 263]. Он отмечает, что в основе символа лежит параллелизм явлений, некая система соответствий между ними, а также определённая метафоричность. Далее А. П. Квятковский поясняет, что некоторые литературные характеры могут восприниматься как символические образы, если они созданы с большой силой обобщения, приводя в пример Дон Кихота как символ наивной преданности мечте и Гамлета как символ стремления разобраться в невыносимо сложных жизненных проблемах. Он отмечает, что символ присутствует в мифотворчестве: Икар, например, может символизировать порыв человека в космос.

Кроме того, А. П. Квятковский замечает, что в некоторых случаях символ невозможно полностью отделить от аллегории, хотя в основном они чётко разграничиваются, так как аллегория означает лишь одно понятие, а символ не имеет такого ограничения. Этот факт также следует учитывать при определении символа.

Определение А. П. Квятковского указывает на то, что символ многозначен (то есть может трактоваться по-разному) и связывает между собой

разные планы действительности; также оно вводит понятия параллелизма и родственности явлений, что связывает символ с метафорой и определяет рамки интерпретации символов. Данное определение в рамках нашей работы хорошо тем, что рассматривает символ именно в контексте художественного текста, а также кратко обозначает отличия символа от образа, метафоры и аллегии.

С. С. Аверинцев дал следующее определение символу: «символ художественный (греч. σύμβολον – знак, опознавательная примета) – универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями [художественного] образа, с одной стороны, и знака – с другой. <...> можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ; но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути – на выходе образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится “прозрачным”; смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения” в себя» [2, с. 826].

Как мы видим, С. С. Аверинцев раскрывает понятие символа через понятия образа и знака. Символ является и образом и знаком одновременно, но при этом превосходит их. От знака символ отличается тем, что наделён также свойствами мифа и образа, от образа – тем, что выходит за собственные пределы. В то время как образ замкнут на самом себе и не может означать ничего другого, символ объединяет в себе предметный образ (то, чем конкретно он выражен) и глубинный смысл (все возможные варианты его истолкования);

смысл символа всегда шире его выражения.

Далее С. С. Аверинцев пишет о многослойности смысловой структуры символа. В пример он приводит Рай из дантовской «Божественной комедии»: акцент в трактовке символа Рая можно поставить как на «мотиве преодоления человеческой разобщённости в личностно-надличностном единстве», так и на идее «миропорядка с его нерушимой закономерностью» [2, с. 826]. Также он замечает, что смысл символа «не дан, а задан» [2, с. 827], что, на наш взгляд, является важной характеристикой символа. Эта характеристика означает, что символ имеет динамическую тенденцию, что он не имеет однозначной и конечной трактовки, и каждая интерпретация символа может сама представлять собой другой символ (Гора Чистилища как символ духовного возрождения, которое тоже является символом, хотя и более интеллектуализированным [2]).

Определение С. С. Аверинцева, как и определение А. П. Квятковского, даёт понимание символа в рамках художественного текста, что принципиально важно в нашем исследовании. С. С. Аверинцев раскрывает символ через понятия образа, знака, аллегии, связывает его с мифом, но обозначает чёткую границу между ними. Также он приводит различные примеры символов, на которых показывает многослойность символа и его динамичность.

Наконец, остановимся на основополагающем русскоязычном труде, на который ссылались практически все изученные нами авторы, – на «Проблеме символа и реалистическом искусстве» А. Ф. Лосева. Первая глава этого труда посвящена поискам определения понятия символа путём подробного анализа всех его черт. В конце главы А. Ф. Лосев не даёт собственного определения, но на основе всех выделенных им черт символа можно сформулировать следующее:

Символ вещи – это смысл самой вещи, указывающий на нечто иное и обобщающий, закон вещи и определённая упорядоченность, идейно-образное оформление, внутренне и внешне выразительная структура вещи, а также её знак, по своему непосредственному содержанию не имеющий никакой связи с означаемым содержанием; в символе всегда есть тождество,

взаимопроницаемость означаемой вещи и означающей её идейной образности [11].

Изучая символ в контексте английской литературы, нельзя обойтись без мнения иностранных авторов. Американский учёный У. Тиндалл в монографии «The Literary Symbol» рассматривает символ в оппозиции со знаком и на различных примерах (бытовых и литературных) определяет особенности и свойства символа [32]. Он называет символ воплощением чего-либо, телом, в которое заключены мысль и чувство, как душа заключена в человеческое тело. По своим основным свойствам символ:

- как воплощение неотделим от идеи, которая за ним стоит;
- требует объяснения, но при этом противится ему, так как построен на аналогии, которая по своей природе иррациональна;
- заключает в себе неопределённость, которую никогда нельзя расшифровать до конца.

Работа У. Тиндалла, хотя и помогает понять природу символа как литературного явления, прочувствовать его, оставляет больше вопросов, чем даёт ответов. Она построена на аналогии, а потому не может дать чёткого определения, но тем не менее полезна для углублённого понимания вопроса.

Итак, в главе были проанализированы определения О. С. Ахамановой, А. П. Квятковского, С. С. Аверинцева, А. Ф. Лосева, У. Тиндалла. Все они раскрывают понятие символа в рамках художественного текста и показывают особенности символа через смежные понятия, дают более или менее развёрнутый комментарий с наглядными примерами. Однако определение О. С. Ахамановой мы находим слишком кратким, определение С. С. Аверинцева – излишне подробным, а потому неудобным для дальнейшей работы, определение А. Ф. Лосева – имеющим слишком много условностей, а определение У. Тиндалла – недостаточно конкретным. Остановимся на определении А. П. Квятковского:

Символ – многозначный предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе

их существенной общности, родственности. Символ строится на параллелизме явлений, на системе соответствий; ему присуще метафорическое начало, содержащееся и в поэтических тропах, но в символе оно обогащено глубоким замыслом [6].

Как уже было отмечено выше, понятию символа крайне трудно дать исчерпывающее определение, не требующее дополнительных пояснений. Исследователи символа часто прибегают к дополнительным понятиям, чтобы раскрыть его; они также утверждают, что эти понятия могут становиться символами [2] при определённых условиях.

Для того чтобы проводить анализ символов в литературном произведении, нужно определиться, как различать символ и другие понятия. В приведённых нами определениях символ в основном связывается с понятиями знака, аллегии, образа – постараемся их объяснить.

1.1.2. Символ и знак

Греческим понятием «symbol», в отличие от понятия знака «semeion» или латинизированного «signum», терминологически закреплена разница между ними, сохранившаяся во всех европейских языках. Но особенность, инаковость символа, отражённая даже в языке, не помешала смешению его понятия с понятием знака в научной и художественной деятельности [7].

У. Тиндалл пишет о взаимозаменяемости понятий «символ» и «знак», которая часто приводит к трудностям в их понимании: «sign, taken to mean an exact reference, may include symbol, and symbol, taken to mean a suggestive device, may include sign. <...> If we define a sign as an exact reference, it must include symbol because a symbol is an exact reference too» [13, p. 5-6]. В качестве различия он уточняет, что знак как точный референт означает нечто определённое, а символ – нечто неопределённое, и что знак, в отличие от символа, подразумевает соотношение типа «один к одному»: американский флаг означает Соединённые Штаты, а знак с названием улицы означает улицу, носящую это название [32].

Символ, обозначая какое-либо понятие, предмет, событие, расставляет разнообразные объекты в единую линию смысла. Он выступает как некий смысловой центр, объединяет в себе все возможные смыслы. А. Ф. Лосев, указывая на трудности в интерпретации и многочисленность разнородных определений, говорит, что символ – это «идейная, образная или идейно-образная структура, содержащая в себе указание на те или иные, отличные от нее, предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком» [10, с. 10]. Из этого следует, что символ объединяет различные предметы на основании их схожих черт, представленных обобщенно.

Знак, наоборот, указывает на определённые черты предмета, отделяя их от всех остальных, присущих ему. Наиболее общее определение знака в семиотике звучит так: «знак есть нечто, выступающее для кого-то в роли представителя чего-то, по причине некоторой особенности, свойства или качества» [4, с. 991]. Получается, что и знак, и символ заменяют собой какой-то предмет, но если символ на основании схожих черт предметов может переносить свойственные только одному предмету черты на другой, то знак указывает только на схожие черты.

Говоря о символе, мы допускаем его проникновение на все уровни реальности. Он может относиться к «космическому процессу, к социальной или религиозной деятельности, к драме сознания, к личному кризису или к органической функции человеческого тела» [7, с. 5]. В разных сферах один и тот же символ приобретает разное значение.

Для функционирования знака как знака необходимо только знание его непосредственного значения. Понимание же символа зависит от усилий сознания, воспринимающего его. Символы нельзя прямолинейно расшифровать. Их надо уметь пережить, их символическое значение надо почувствовать. В этом и заключается особенность интерпретации, поскольку смысл символа не может быть истолкован раз и навсегда. Символ ориентирован на уникальность личного переживания, а знак – на известное многим содержание. Знак означает лишь нечто иное, чем он сам, символ же

символизирует нечто более высокое и многоплановое. Знак становится символом в том случае, если он имеет бесконечное множество значений [9].

Подводя итог всему вышесказанному, можно сказать, что знак всегда отсылает к чему-то одному, а символ – ко многому. Знак обособляет определённые черты предмета от остальных его черт, а символ – объединяет различные черты различных предметов и переносит их с одного на другой. То, насколько широко раскроется символ, прямо пропорционально кругозору того, кто его воспринимает. Знак же всегда однозначен.

1.1.3. Символ и аллегория

Выше уже было сказано, что иногда аллегория становится неотделима от символа, однако в большинстве случаев это не так [6].

Аллегория представляет собой иносказательное обозначение определённой идеи, однако, в отличие от символа, может иметь только одно прочтение. В аллегории чётко соотносятся означающее и означаемое, в то время как символ имеет бесконечное множество смыслов [16].

А. Ф. Лосев утверждал, что аллегория, прежде всего, – некая выразительная форма, то есть «синтез чего-нибудь внутреннего и чего-нибудь внешнего» [8], их тождество. Соответственно, особенностью аллегории может быть только один из видов взаимоотношения внутреннего (идеи) и внешнего (вещи). А. Ф. Лосев определяет такое отношение для аллегории как перевес «внешнего» над «внутренним», «реального» над «идеальным». Аллегория является переносом значения. В ней «происходит синтезирование смыслового слоя “внутренней” “идеи” со смысловым или выраженным слоем “внешней” “вещи”» [8, с. 31]. Символ же представляет собой полное равновесие «внешнего» и «внутреннего». Таким образом, аллегория определяется А. Ф. Лосевым прежде всего как чувственное явление или образ, а символ – как «самостоятельная действительность», «встреча двух планов бытия», синтез образа и идеи.

Ш. Нормандин, ссылаясь на С. Кольриджа, пишет, что аллегория –

перевод абстрактного понятия на язык изображения, который сам по себе является абстракцией относительно реальности [26]. В то же время символ всегда непосредственно причастен к реальности, делая её понятной. Символ воплощает в настоящем прошлое и будущее.

Подводя итог, повторим, что аллегория, как и знак, несёт в себе одно значение с чётким соотношением означающего и означаемого. Символ же не имеет такого ограничения.

1.1.4. Символ и образ

Символ и художественный образ схожи в семиотическом смысле. Они оба связывают частное и общее, оба означают больше, чем они есть [1], оба имеют множество трактовок.

Как писал С. С. Аверинцев, «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости; <...> всякий символ есть образ» [2, с. 826]. Это значит, что образ может становиться символом и рассматриваться как символ. Согласно С. С. Аверинцеву, образ – это предметное выражение символа, через которое проглядывает его глубинный смысл.

Образ возникает как результат запечатления одного объекта в другом. Он представляет собой субъективную картину мира, в которую входит субъект, другие люди, пространственное окружение и последовательность событий во времени [17].

«В искусстве <...> грань между образом и символом трудноопределима», но «художественный образ принимает символическое звучание, тогда как символ изначально связан со своим предметом, требуя от него не только переживания, но также проникновения и толкования» [17, с. 36].

Художественный образ нельзя рассматривать в отрыве от произведения: это ведёт к деградации художественного смысла. С символом происходит то же, но в более широком масштабе: если рассматривать его в отрыве от культуры, он превращается в знак [1].

Если рассматривать художественный образ как форму освоения

действительности, то он практически тождественен символу. Однако различие заключается в том, что художественный образ включается в систему, формально ограниченную творчеством автора в целом, циклом произведений, конкретным текстом. Символ не может иметь таких ограничений, потому что является единицей языка и культуры. Если рассматривать символ как форму преобразования действительности, возникает иное соотношение. И символ, и художественный образ способны преобразовывать свойства вещей. Но если художественный образ преобразует их эстетически, то символ – экзистенциально. Символ придаёт материальным объектам духовно значимые компоненты. Если художественный образ не является также символом, то любые изменения в тексте приведут к изменению понимания образа. Художественный образ детализируется в процессе его понимания, символ же полноценен уже в силу своего упоминания [1].

В качестве вывода рассмотрим конкретный пример. Эарендиль в «Сильмариллионе» – художественный образ. Это конкретный персонаж, он воплощает в себе мотив жертвы и является образом мессии. Однако он также является и символом. Эарендиль символизирует собой Христа (что будет обосновано во второй главе данной работы), а в связи с этим также прощение, спасение, искупление, надежду и всё то, что связывается с образом Христа в культуре. Когда мы говорим об Эарендиле в контексте произведения, его жизни и поступках, мы говорим о его образе. Но как только мы связываем образ Эарендила с образом Христа, мы выходим за предел романа «Сильмариллион» и творчества Дж. Р. Р. Толкина вообще, а потому начинаем говорить об Эарендиле как о символе.

Подводя итог, повторим, что символ и художественный образ схожи в определённом плане, так как оба означают большее, чем они есть. Художественный образ может приобретать символическое значение в контексте, а каждый символ есть образ по своему выражению, однако образ ограничен рамками произведения или творчества автора, а символ – только самой культурой.

1.2. Символ и другие стилистические приёмы в англоязычных фэнтези-текстах

У. Тиндалл пишет, что искусство само по себе является символом, поскольку оно выражает эмоцию создателя и пробуждает эмоцию у созерцателя. Он также упоминает С. Лангер, которая в одной из своих работ назвала символ «любимым средством, которое позволяет нам создать абстракцию», и на основе её высказывания определяет символ как внешнее средство выражения внутреннего состояния [32]. Он пишет, что создание символов – естественное занятие всего человечества. Цитируя Э. Кассирера, он говорит, что человек – «symbolic animal» [31, р. 5], что в отрыве от символических форм, в которых она выражается, реальность не имеет смысла.

О. А. Заулина утверждает, что символ «создаётся только в ткани произведения», а символичность лексических единиц является «лишь базой для создания художественных символов» [5]. Далее в работе она пишет, что при рассмотрении символа как стилистического приёма должно предполагаться «его обязательное участие в реализации эстетической функции литературного произведения», а «завершённость символического осмысления <...> возможна только в рамках всего поэтического контекста». Она выделяет символ как комбинированный стилистический приём (переосмысляющий другой троп) и как самостоятельный.

Ученые признают важность символа как стилистического приема в литературе. Символ может использоваться для передачи сложных идей или эмоций кратким и убедительным способом, позволяя авторам общаться со своими читателями на нескольких уровнях (текстовом и внетекстовом). Использование символов также может повысить эстетические качества литературного произведения, создавая атмосферу таинственности, двусмысленности или глубины.

Однако интерпретация символа всегда субъективна, и разные читатели могут интерпретировать один и тот же символ по-разному, в зависимости от

своей культуры, уровня образования, мировоззрения и других факторов. Это приводит к спорам среди учёных и критиков. Некоторые утверждают, что символы следует анализировать в контексте произведения и намерений автора, в то время как другие считают, что символы открыты для интерпретации и могут приобретать различные значения в зависимости от собственного опыта и точки зрения читателя. В целом, символы остаются важным инструментом в арсенале писателя и играют ключевую роль в создании смысла и эмоционального воздействия в литературе.

В произведении символ может выражаться с помощью других стилистических приёмов: тропов и фигур речи. Они могут как выражать символ, так и сопутствовать ему, делая его более выраженным и многогранным. В обоих случаях они сопутствуют толкованию символа.

В статье «Stylistic Portrait of English Fantasy Texts» предлагается три аспекта, которые должны учитываться при рассмотрении англоязычного фэнтези-текста в стилистическом плане:

«1. экспрессивно-стилистические средства, формирующие стилистический фон текста;

2. семантические поля, в пределах которых вышеупомянутые средства реализуются в тексте;

3. коннотативная доминанта внутри этих полей» [20, p. 295].

Поскольку каждый автор обладает собственным уникальным стилем, стилистические портреты различных текстов будут обладать особенностями, характерными их автору, собственным набором стилистически окрашенных языковых средств. При этом произведения внутри одного жанра имеют общие черты. В ходе исследования авторы статьи выделяют основные выразительные средства, характерные фэнтези-текстам: синтаксические (эллиптическое предложение, повтор, умолчание), лексические (эпитет, метафора), фонетико-графические (курсив, подчёркивающий интонацию в прямой речи), лексико-синтаксические (сравнение). Также они описывают три основных семантических поля, в контексте которых употребляются эти средства:

персонажи (герои, спутники, враги, великие волшебники), хронотоп (время и пространство) и магия [20].

А. С. Подсвинова рассматривает признаки жанра фэнтези и лингвостилистические особенности фэнтези-текстов [13]. Среди употребляемых в фэнтези-текстах лингвостилистических средств она называет окказионализмы, а среди стилистических средств особенно выделяет эпитет, метафору, сравнение и олицетворение.

Итак, символ в фэнтези-тексте не только является самостоятельным стилистическим приёмом, но и сопровождается другими выразительными средствами, которые способствуют его раскрытию.

Выводы по Главе 1

В главе был проведён анализ определений символа, предложенных различными авторами: О. С. Ахмановой, А. П. Квятковским, С. С. Аверинцевым, А. Ф. Лосевым, У. Тиндаллом. В качестве рабочего определения было выбрано определение А. П. Квятковского, так как оно более других подходило под задачи и характер работы. Исследователи подходят к определению символа по-разному, но сходятся в одном: определение должно быть подробным и иметь пояснения. Зачастую они раскрывают символ через другие понятия: знак, аллегория, образ. Сходства и различия этих понятий были рассмотрены в работе.

Знак отличается от символа тем, что он конкретен, указывает на определенные черты предмета и отсекает все остальные как неважные; для чтения знака необходимо знать его непосредственное значение. Символ же может иметь бесконечное множество значений и объединяет разные черты предмета, обобщает их. Чтобы расшифровать символ, его нужно прочувствовать. Аллегория иногда сливается с символом настолько, что их невозможно различить. Однако в целом ей характерно чёткое соотношение означающего и означаемого, а символ такого ограничения не имеет. Как

символ, так и образ, несут в себе больше, чем выражено внешне, и образ может превращаться в символ. Как писал С. С. Аверинцев, каждый символ есть образ, поскольку выражается им. Отличие заключается в том, что образ не всегда символичен, а если символичен, то он является лишь фасадом, внешним выражением символа.

В главе также были рассмотрены стилистические приёмы, характерные англоязычным фэнтези-текстам. Помимо непосредственно символа, к таким приёмам можно отнести различные синтаксические, лексические, фонетико-графические, лексико-синтаксические средства. Особенно среди них выделяются эпитет, метафора, сравнение и олицетворение.

Глава 2. Символы в произведениях Джона Рональда Руэла Толкина

2.1. Стилистические особенности текстов Дж. Р. Р. Толкина

Корреспондентка *The New York Times* Дж. Шульвиц считает, что Толкина «погубила его педантичность», имея в виду его любовь к архаизмам и верность своей «миссии литературного консервирования» [30]. Хотя сама статья отличается едким тоном по отношению к писателю, с её основной мыслью согласны и другие критики и исследователи его творчества: Толкин в изобилии использовал устаревшие слова и конструкции, стремясь придать своим произведениям мифологические черты.

Ещё одной характерной чертой стиля Дж. Р. Р. Толкина является внимание к деталям мира: его истории, географии, государственному устройству, именам персонажей и так далее. Все его произведения о Средиземье разделяют одну общую историю, ради которой Толкин составлял генеалогии и таблицы событий, рисовал карты, писал словари. Особое место среди деталей мира занимают его языки. Сам Толкин писал о себе, что для него на первом месте стоит создание языков и лишь на втором – создание историй, внутри которых языки существуют [28]. Языки для него – одновременно инструмент для создания собственной мифологии и его причина. На них говорят персонажи, они используются для образования имён, топонимов, названий предметов. Они отличаются по структуре, системе письма и звучанию. Так, например, языки эльфов в целом звучат текуче и переливисто (хотя и отличаются друг от друга на различных уровнях), гномий язык – более грубо и отрывисто, а орочье тёмное наречие похоже на змеиное шипение. При этом часть из этих языков продумана до мелочей: они имеют собственный алфавит, грамматику, правила чтения, обширный словарный запас.

Разумеется, красота текстов Толкина не ограничивается его вниманием к атмосфере произведений. М. Драут на примере двух отрывков из «Властелина Колец» выделяет целый спектр стилистических средств, характерных прозе Дж. Р. Р. Толкина. Особое внимание он уделяет межтекстовому параллелизму,

сравнению, повтору [18].

Подробно стиль Дж. Р. Р. Толкина изучает С. Н. Попова. Она перечисляет фонетические, семантические и синтаксические приёмы, наиболее характерные стилю писателя: «использование поэтической лексики, слова с ингерентной коннотацией, словотворчество, языкотворчество, включение поэтических отрывков, применение курсива, внимание к деталям, информационная избыточность, инверсия, использование коннотативной и поэтической лексики, а также введение разговорной лексики и оборотов для речевых характеристик персонажей, наличие стилистических элементов сказаний и эпоса» [14, с. 11]. Стоит отметить, что к словотворчеству и языкотворчеству относятся, в том числе, говорящие имена, так как они составлены на языках, придуманных самим Толкиным (в основном это эльфийские языки квенья и синдарин). Также С. Н. Попова отмечает повтор синтаксических конструкций, перечисление и аллитерацию как инструменты создания стихотворного ритма в прозаическом тексте [15].

Таким образом, среди характерных черт прозы Дж. Р. Р. Толкина можно выделить внимание к деталям мира, мифотворчество и языкотворчество, а также использование архаизмов, окказионализмов, параллелизма и других фонетических, семантических и синтаксических приёмов.

2.2. Анализ стилистических особенностей использования символов в текстах Дж. Р. Р. Толкина

Символов в произведениях Дж. Р. Р. Толкина огромное множество. При рассмотрении только символов из «Сильмариллиона» и «Властелина Колец», можно написать монографию или полноценный словарь. Но если одни символы появляются в маленьком отрывке текста и не играют принципиальной роли для развития произведения, то другие пронизывают его от начала до конца. Так, например, пленённый Маэдрос, подвешенный к скале за правую руку, символизирует Прометея, но этот символ не играет никакой роли для сюжета и

играет незначительную роль для дальнейшей судьбы самого Маэдроса. А миф об Эарендиле является одним из центральных не только в «Сильмариллионе», но и в творчестве Толкина вообще. Именно путешествие Эарендила и его жертва приводят к последней войне между эльфами и Мелькором, пленению последнего и завершению сюжета «Сильмариллиона». То, что Эарендиль символизирует собой Христа, даёт дополнительный слой ассоциаций и делает этот и без того яркий образ ещё более выразительным и многогранным.

В нашей работе будет рассмотрено двенадцать ключевых символов в романах «The Silmarillion» и «The Lord of the Rings». Все они, за исключением символа The Flame Imperishable, являются персонажами. Перевод имён приводится с использованием материалов из приложений к «Властелину Колец», «Сильмариллиону», а также сайту ParfEdhellen[27], посвящённому языкам Дж. Р. Р. Толкина.

1. Eru Iluvatar. Символизм Эру начинается с его имени. Eru с квенья (языка эльфов Валинора) переводится как The One, а Iluvatar – как Father of All, что буквально указывает на христианского Бога. Эру в «Сильмариллионе» действительно выступает в роли Бога. Он создаёт духов – айнур, – которые являются существами вроде библейских ангелов. Он учит их музыке и пению, а после организовывает песню создания мира, направляя общую музыкальную тему. После он создаёт эльфов и людей, называемых Детьми Илуватара (Children of Iluvatar), а также милосердно наделяет душой гномов, которых создал один из айнур.

Эру невозможно представить в физическом воплощении. Его воля неведома никому из живых, поскольку они находятся внутри мира, а он – вовне. Никто не знает, почему мир устроен именно так, как он устроен. Эру всемогущ, но практически никогда не вмешивается в историю мира, за несколькими исключениями. История идёт своим чередом, а он лишь наблюдает её ход. При этом старший из айнур, Манвэ, может обращаться к Эру напрямую и просить у него совета в определённых случаях.

Первая из вводных глав «Сильмариллиона», Айнулиндалэ, начинается так

же, как начинается Евангелие от Иоанна. Сравним отрывки из «Сильмариллиона»: «There was Eru, the One, who in Arda is called Ilúvatar»; – отрывки из Евангелия: «In the beginning was the Word: the Word was with God and the Word was God» [30, p. 146]. Несмотря на то, что Толкин не повторяет Иоанна дословно, он явно опирается на него, это видно по синтаксической структуре предложения. Более того, оба отрывка говорят о некоем слове (или имени), которое существовало раньше всего остального – словом этим было слово Бог (или имя Эру). В приведённом отрывке используется межтекстовый параллелизм.

Эру описывается эпитетами, которые подчёркивают его величие: «splendour», «great». Такую же функцию выполняет анафора: «Then Ilúvatar arose... <...> Then again Ilúvatar arose... <...> Ilúvatar arose a third time».

Подобно христианскому Богу в Книге Бытия, Эру создаёт мир, названный Ардой. Он, однако, делает это не самостоятельно: ему помогают айнур, под его руководством создавая Музыку, называемую Айнулиндалэ – песнью айнур. При описании этой песни используется сравнение («as a light in the darkness») и многочисленные эпитеты («Great Music», «great beauty», «endless interchanging melodies», «deep and wide and beautiful», «blended with an immeasurable sorrow»).

Голоса айнур сравниваются с различными музыкальными инструментами, присутствующими в классическом симфоническом оркестре: «the voices of the Ainur, like unto harps and lutes, and pipes and trumpets, and viols and organs, and like unto countless choirs singing with words».

2. Ainur. Если Эру – Бог, то айнур (духов, созданных им до создания обитаемого мира) можно назвать его ангелами. Среди них есть даже падший ангел – Мелькор, восставший против создателя, чья судьба во многом повторяет судьбу сатаны [21]. Айнур описаны эпитетом «the offspring of his thought». Помимо параллели с библейскими ангелами, айнур (а точнее старшие из них – валар) также символизируют греческих богов. В первую очередь это видно по самому их названию: «Ainur» с квенья переводится как «holy ones».

Как замечает А. А. Побужанская, «“Holy ones” и “Gods” находятся в одном лексико-семантическом поле концепта “религия”» [12, с. 105]. При этом называть самих айнур богами мы считаем не вполне корректным. Они являются скорее духами стихий, наставниками, покровителями.

В описании образов валар явно угадываются греческие божества, что показано через их имена и занятия. Так, например, среди них есть владыка неба Манвэ Сулимо (кв. Blessed One и the Breather соответственно), владыка моря Ульмо (кв. Pourer или Rainer) и владыка умерших Намо (кв. Judge). По отношению к Манвэ используется сравнительное словосочетание «the first of all Kings»— как и Зевс, он является верховным божеством, не считая самого Эру. Манвэ со своей супругой живёт на горе Таникветиль, что с квенья переводится как Высокий Белый Пик и в мире Арды занимает то же место, что и Олимп в мифологии древних греков. Ульмо описывается как «the Lord of Waters», «next in might to Manwë»; Посейдон является морским богом, следующим после Зевса в олимпийской иерархии. Намоимеет характеристику «the keeper of the Houses of the Dead», как и Аид, бог смерти.

Помимо параллелей с некоторыми богами из древнегреческого пантеона, учёные, например Дж. Гарт [19], проводили параллели между валар и скандинавскими богами.

Для наглядности приведём таблицу (Приложение 1) с именами всех валар, их переводами родом деятельности, а также их возможными древнегреческими, древнеримскими и скандинавскими прототипами.

Разумеется, некоторые прототипы весьма условны. Гера, например, связана с Вардой иерархией (что немаловажно в контексте божеств), но отличается от неё занятием и характером. Вайрэ, хотя и плетёт полотна истории, не может менять судьбы, поскольку работает только с историей свершившейся, а не с грядущей, как Мойры и Норны. Углубляясь в данный вопрос, важно отметить, что валар не являются аллегориями богов из реальных мифологий. Боги в данном случае выступают лишь как прототипы, которые можно определить по иерархии или характерам валар, однако между ними

нельзя ставить знак равенства. К тому же, в большинстве случаев нельзя утверждать наверняка, что то или иное божество действительно являлось прототипом того или иного вала, поскольку сам Толкин не оставлял замечаний по этому поводу. Однако предположение допустимо, поскольку доподлинно известно, что Толкин подвергался влиянию мифологии.

Помимо валар, существуют майар. Они также относятся к айнур, но менее могущественным. В «Сильмариллионе» они называются подданными и помощниками валар («the same order as the Valar but of less degree, <...> their servants and helpers»), что наводит на мысль о параллели с ангельской иерархией в священных текстах.

3. Melkor. Отдельного упоминания следует удостоить старшего среди айнур, мудрейшего и сильнейшего – Мелькора. Melkor – его первое имя, в переводе с квенья оно означает «He who arises in Might». Другие его имена, Morgoth и Vauglir, с синдарина переводятся эпитетами «Black Foe» или «Dark Enemy» и «Oppressor» соответственно.

Д. Харви пишет, что Мелькор по своей сути является противоположностью силам света – олицетворением тьмы, уродства и разрушения [21]. Изначально он хотел быть творцом, но всё, что он создавал, было вторично, поэтому он стал извращать и разрушать. Выше мы упомянули, что судьба Мелькора во многом отсылает к сатане, и теперь приведём аргументы в пользу этого утверждения.

В Ветхом Завете описано падение и низвержение сатаны; мы приведём фрагмент из книги Исаии (14:12-15): «Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней». Хотя этот фрагмент относится к царю Вавилона, он также подразумевает стоящую за ним духовную силу – сатану. Здесь виден межтекстовый параллелизм, который проявляется не через совпадение синтаксических конструкций или лексических единиц, а через

совпадение образов.

Итак, Мелькор был старшим среди айнур и принимал участие в Айнулиндалэ. Его величие подчёркивается эпитетом «the greatest gifts of power and knowledge». Однако его душе зародилось искушение провестив песню своему, и он вплёл в свою музыку сомнения в воле Эру: «it came into the heart of Melkor to interweave matters of his own imagining that were not in accord with the theme of *Púvatar*». Желания Мелькора противопоставляются воле Эру. Некоторые айнур стали вторить ему. Три раза его тема одерживала верх над остальными, и три раза Эру поднимал свой голос, чтобы побороть Мелькора, и на третий раз Мелькор почувствовал стыд и скрытый гнев («Melkor was filled with shame, of which came secret anger»). Эпитет «secret anger» говорит о том, что Мелькор ещё не пал.

Когда валар сошли в мир, чтобы подготовить его к приходу Детей Илуватара (эльфов и людей), Мелькор работал вместе с ними, поначалу обманывая даже себя в том, что он желает блага. Но когда Эру дал им Негасимый Пламень, ставший сердцем Арды и давший ей жизнь, Мелькор возжелал себе Арду, и так началась его первая борьба с другими валар, описанная эпитетами «strife» и «tumults». Он завидовал радости валар и низвергся в Арду, поражая её пламенем и холодом. Всё, что создавали валар, он уничтожал: низвергал горы, иссушал моря, вздымал равнины. Но в этой борьбе валар смогли одержать победу, и Мелькор затаился во Тьме.

Вскоре после своего поражения Мелькор стал стоять свою твердыню под землёй (эпитет «vast fortress»). Там он набирал силы, и оттуда распространял зло и болезнь по миру. Борьба Мелькора с валар описывается системой противопоставлений, среди которых можно выделить четыре основных антонимических пары: depth – tower, darkness – light, fire – light, desolation – growth. В конце концов он разбил столпы света, тогда заменявшие в Арде солнце и луну, и навсегда искажил облик мира. Так закончилась вторая его борьба с валар, и он сумел сбежать.

Когда в Арду пришли первые эльфы, чистые душой и неискушённые, Мелькор поработил некоторых из них и извратил их природу, превратив в орков – гнусных созданий, способных только на ненависть и разрушение. Он не мог создать ничего живого, но мог испортить, и орки ненавидели и боялись его. Здесь можно увидеть параллель с обращением человека ко греху под влиянием сатаны.

Вскоре после прихода эльфов валар пленили Мелькора, но не отгородили его полностью, а лишь оставили, ослабшего, жить под своим надзором. Когда он был освобождён, он остался среди эльфов и начал сеять среди них сомнения. Так, в краю, где не было самого понятия войны, он незаметно убедил их, что каждый замышляет нечистое против другого, и они начали ковать оружие: «amid his fair words others were woven, so subtly that many who heard them believed in recollection that they arose from their own thought».

В описании образа Мелькора присутствует большое количество эпитетов, подчёркивающих его тёмную натуру: «Blackheart», «a spirit wasteful and pitiless», «a liar without shame, ever watchful», «deadly cold» и другие. Ту же функцию выполняет метафора «herald of death». Его мощь описывается эпитетом «majesty» и сравнениями «as a mountain that wades in the sea and has its head above the clouds and is clad in ice and crowned with smoke and fire», «light of the eyes of Melkor was like a flame that withers with heat».

Мелькор символизирует собой сатану. Об этом свидетельствуют его имена: He who arises in Might, Black Foe, Oppressor. Он восстаёт против воли создателя при сотворении мира и, пристыженный, затаивает на него обиду и злобу. Сойдя в мир, он мешает другим валар и уничтожает плоды их трудов, превращает эльфов в орков (символ обращения во грех). Его судьба повторяет падение сатаны.

4. Sauron. Продолжая тему зла, следует остановиться на образе Саурана. Саурон в творчестве Толкина трактуется как символ первородного зла. Это зло, подобное Гренделю из «Беовульфа». Оно не может быть ничем, кроме зла,

потому что такова его природа. Если Мелькор вначале был чем-то вроде «добра», но пал, то Саурон на момент написания «Властелина Колец» задумывался как зло изначальное и абсолютное. Позже появился вариант, согласно которому он также имел историю «до падения», но даже при этом он считался одним из первых майар, примкнувших к Мелькору. К тому же, линия «падения» Саурона никогда подробно не развивалась.

Как и у Мелькора, имена Саурона говорящие: Sauron означает «the Cruel», Gorhtaur – «The Terrible Dread». Вразличнымоментахсвоейжизнионтакжеиспользовалимена Mairon («the Admirable»), Tar-mairon («the Admirable Lord»), Annatar («the Lord of Gifts»). В «Сильмариллионе» Сауроннесамыйстрашныйвраг, ноближайшийподчинённыйМелькора («greatest and most terrible of the servants of Morgoth»). Его второстепенную по отношению к Мелькору позицию обозначает сравнение «likeashadowofMorgoth». Приэтомужевначалепроизведенияобозначается, чтооннеуступалМелькоруувзлобе: «he <...>was only less evil than his master in that for long he served another and not himself».

НапротяжениироманаСауронахарактеризуютэпитеты «greatest and most terrible», «dreadful power», «master of shadows and of phantoms», «foul in wisdom», «cruel in strength», «guileful».ВоВторуюЭпохуонсамназываетсебяэпитетами«the King of Men», «the King of Kings», «theLordoftheWorld», показывающимиегожаждувласти.

Значительную роль Саурон играет в главе «OfBerenandLuthien». Он вступает в песенный поединок с эльфийским королём Финродом Фелагундом и побеждает его, после чего жестоко расправляется с ним и со всеми его спутниками, кроме Берена, которому удаётся бежать. Поединок Финрода и Саурона описан в прекрасной песне, в которой герои противопоставляются друг другу. Сначала в песне приводятся противоположные понятия; Саурону принадлежат слова из семантического поля «предательство» («piercing», «opening», «treachery», «revealing», «uncovering», «betraying»), Финроду – из

семантических полей «верность» и «свобода» («resisting», «battling», «secrets kept», «trust unbroken», «freedom», «snares eluded», «broken traps», «prison opening», «chain that snaps»). Далее песня уходит в историю, и на каждое прекрасное явление, упомянутое Финродом, Саурон находит жестокий ответ. Финрод поёт о жемчужном песке в эльфийской стране («sand of pearls in Elvenland»), а Саурон напоминает о залившей его крови («in Valinor, the red blood flowing»). Финрод поёт одыхании моря и птиц («Softly in the gloom they heard the birds / Singing afar in Nargothrond, / The sighing of the Sea beyond»), Саурон – о завывании ветра и волков («The wind wails, / The wolf howls»). В конце концов Финрод проигрывает, к чему подводит печальное описание: «The wind wails, / The wolf howls. The ravens flee. / The ice mutters in the mouths of the Sea. / The captives sad in Angband mourn. / Thunder rumbles, the fires burn— / And Finrod fell before the throne». На этом моменте используется перечисление с бессоюзием. В определённом смысле данный отрывок можно рассматривать как градацию, так как каждое новое предложение добавляет ощущение страдания и наращивает напряжение перед драматическим финалом.

После поражения Мелькора в конце Первой Эпохи Саурону удаётся скрыться, и уже во Второй Эпохе он становится главным источником зла в Средиземье. Его злодеяния подробно описаны в главе «Akallabeth». Восстание Саурона из тени показано при помощи гиперболы:

«Sauron arose again in Middle-earth, and grew, and turned back to the evil in which he was nurtured by Morgoth».

Во «Властелине Колец» Саурон становится главным врагом и воплощением абсолютного зла. После падения Нуменора он потерял возможность полноценно воплощаться физически, но герои романа описывают его самыми разнообразными эпитетами: «the Great», «the Dark Lord», «the Ring-maker», «the Base Master of Treachery», «the Black One», «the Black Hand», «the Black Master», «the Dark Power», «the Enemy», «the One Enemy», «the Nameless Enemy» («Nameless One»), «the Ruler», «the Shadow». Часто его называют the Eye, используя синекдоху. Взор Саурона,

от которого невозможно спрятаться во всём Средиземье, описывается метафорой «a window into nothing», эпитетами «terrible, watchful and intent gaze». Примечательно, что во «Властелине Колец» не существует гигантского физического глаза, как в фильмах по мотивам романа. Глаз, который следит за героями, находится как бы вне ткани физического мира. Фродо видит его только в зеркале Галадриэль и когда надевает Кольцо, и чем ближе к Мордору, тем пытливей становится взгляд.

Важным в понимании образа-символа Саурона является образ его жилища – Мордора. «In the Land of Mordor where the Shadows lie» – так описывается эта страна в эльфийском пророчестве о кольцах власти. Центр Мордора – Тёмная Башня, в которой скрывается Саурон. По словам Гэндальфа, «Mordor draws all wicked things». Всё зло стягивается к своему центру.

Мордор – это выжженная пустыня, где есть только песок и камни. Она описана эпитетами «the Land of Shadow», «hateful land», «blind shadows», «dead wind», «great fume». В Мордоре некогда небывает солнца: «Day was coming again in the world outside, and far beyond the glooms of Mordor the Sun was climbing over the eastern rim of Middle-earth; but here all was still dark as night».

Когда хоббиты,
только что чудом избежавшие гибели в логове паучихи Шелоб в Ворочьей башне,
спускаются в Мордорсгор, их встречают острые утёсы и обрывы: «The eastern faces of the Ephel Duath were sheer, falling in cliff and precipice to the black trough that lay between them and the inner ridge». Прямо за ними находится крепость Кирит Унгол, чьё название переводится как «The Spider's cleft».

Во время путешествия хоббитов через Мордор используется противопоставление жизни и смерти. Когда они прыгают в пропасть, спасаясь от орков, Сэм приземляется в кустарник: «the hobbits landed <...> with a thud and a crunch into the last thing that they had expected: a tangle of thorny bushes». Пусть это не клумба и не розовый куст, это всё равно растение, которое изо всех сил борется за жизнь в самом сердце зла. Чуть позже они радуются грязному ручейку: «...refusing to despair Sam stooped and listened, and to his delight he caught the

sound of trickling. Clambering a few steps up he found a tiny stream of dark water...». И колючий куст, и мутный ручеёк показывают, что даже в пустынной твердыне зла есть место надежде.

5. The One Ring. Согласно Дж. Тресиддеру [33], кольцо символизирует вечность, завершённость, полноту, власть. В различных легендах кольца ассоциируются с магическими силами и спрятанными сокровищами, свадебные кольца символизируют клятву. В легенде о царе Соломоне кольцо было источником его мудрости.

В легендарном Толкина кольца символизируют различные вещи: магию, мудрость, клятву – однако Единое Кольцо символизирует власть, насаждаемую силой. Д. Клаутау пишет, что для интерпретации символа Кольца необходимо учитывать мотив свободы воли и первородного греха [23]. Созданное Тёмным Властелином и наделённое его силой, Единое Кольцо имеет собственную волю и не подчиняется никому кроме своего создателя. Оно завладевает разумом и искушает его, толкая на злые и гнусные поступки, и только чистые душой и имеющие крепкую волю могут ему противостоять.

Первое описание Единого Кольца даёт в эпиграфе к «Властелину Колец» использование анафоры: «One Ring to rule them all, / One Ring to find them, / One Ring to bring them all and in the darkness bind them». Эпиграф задаёт тон повествованию и сразу объясняет, кто, а точнее что, будет центральным персонажем произведения.

Первое подробное описание даёт Гэндальф в главе «The Shadow of the Past». Он рассказывает историю создания эльфийских колец, называемых эпитетами «the Great Rings» и «Rings of Power», и того, как все они оказались подчинены Единому Кольцу («the One Ring», «the Ruling Ring»). Он объясняет, что если смертный владеет таким кольцом, он не умирает, а «продолжается» («merely continues») и блекнет («fades»), пока полностью не теряет телесную оболочку, а после продолжает блуждать в сумерках, где за ним наблюдает нечто, называемое эпитетом «Dark Power». По отношению к Кольцу употребляются фразы,

характеризующие Кольцо как живое существо: «the ring itself was to blame», «the ring was getting control», «...he made a movement, as if to cast it away – but he found that he had put it back in his pocket». В этой же главе выясняется, что его невозможно уничтожить никак, кроме как в жерле Ородруина.

Следующее подробное описание Кольцо получает в главе «The Council of Elrond». После падения Саурона Кольцо попало к Исильдур и погубило его. Для описания этого используется олицетворение – глагол «betray», обращающий внимание на собственную волю Кольца. Потом Кольцо нашёл Голлум, и оно растянуло его жизнь навечно: «the power of the ring had lengthened his years far beyond their span» (гипербола). Впервые встречается подробное объяснение того, кто такие Назгулы, или Чёрные Всадники, и какое отношение они имеют к Кольцу.

С момента начала путешествия до момента уничтожения Кольца описывается влияние, которое оно оказывает на Фродо. Чем ближе к концу, тем сильнее оно становится. Можно сказать, что в тексте используется градация. Во второй главе Фродо не может бросить Кольцо в камин, хотя уже знает, что оно не пострадает. В восьмой главе первой книги он размышляет о том, чтобы надеть Кольцо и спастись, а уже в одиннадцатой главе надевает его. Искушение описывается при помощи слов «desire», «must», «temptation», эпитетов «compelling», «longed to yield», «great trouble». Все эти слова описывают желание Фродо не как его собственное, а как волю Кольца.

К концу путешествия Фродо из последних сил пытается бороться с чужим влиянием. Используя повтор, оно описывает свои чувства Сэму: «It is such a weight to carry, such a weight». Также по отношению к Кольцу используется эпитет «burden». На предложение помощи Фродо реагирует вспышкой гнева, при описании которой используется эпитет «wild light in his eyes». Влияние Кольца на hobbita видно также в описании его физического состояния: «with a great effort of will he staggered up» (эпитет), «he raised his eyes with difficulty», «Frodo did not speak», «he said in a cracked whisper» (эпитет). В самый последний момент воля Фродо ломается. История имеет счастливый конец, но

не для него. Он не только потерпел поражение во внутренней борьбе, но и не оправился от нанесённых Кольцом душевных ран.

6. Eärendil. Т. Шиппи в своей книге «The Road to Middle-Earth» рассматривает эволюцию образа Эарендила. Он зародился ещё в 1910-е, когда Толкин обратил внимание на две строчки в одной из поэм «Эксетерской книги»: «Eala earendel, engla beorhtast, / ofer middangeard monnum sended». («О Эарендел, светлейший из ангелов, посланным людям Срединных Земель») [29, p.218]. Эти строки произносятся дохристианскими пророками, томящимися в аду в ожидании мессии. Слово earendel не выглядело древнеанглийским, и Толкин решил выяснить его происхождение. В ходе исследования он обнаружил три основных его упоминания. Во-первых, в «Младшей Эдде» был персонаж по имени Aurvandil (Ēarendel на древнеанглийском). Он отморозил палец ноги, а Тор отломал его и запустил в небо, где палец стал звездой. Во-вторых, в древнеанглийской поэме «Christ» слово «earendel» было названием некой звезды или планеты. В-третьих, в древнегерманской поэме «Orendel» королевский сын Орендел потерпел кораблекрушение в Святой Земле и был спасён рыбаком, который одел его в китовую кожу. Китовая кожа в этой поэме отсылает к ризе Христа, в которой он шёл на распятие. В этой коже Орендел вернулся домой, чтобы распространять христианство [29].

Во всех вариантах Aurvandil, Earendel, Orendel в той или иной степени связаны со звездой (символом надежды) или мессией. Это и послужило основой для образа Эарендила в толкиновском Легендариуме. Несомненная связь приведённых имён с именем Эарендила позволяет говорить о межтекстовом параллелизме.

Эарендиль имеет прозвище «Bright». Этот эпитет может характеризовать его как мудрого (bright mind), и как светлого (душой или телом). Его появление на свет было предсказано владыкой смерти и времени Намо как появление того, кто примирит богов с эльфами-изгнанниками (как появление Христа было предсказано в пророчествах Ветхого Завета). Не зная доподлинно о своём предназначении, он он говорит о своей миссии так: «it is my fate to bear». Когда

он приходит просить прощения перед валар (богами-стихиями) за грехи своих собратьев, его называют следующими эпитетами: «the looked for that cometh at unawares, the longed for that cometh beyond hope», «bearer of light», «star in the darkness». Все они характеризуют его как мессию, как свет надежды во тьме.

Хотя Т. Шиппи пишет, что Эарендиль не несёт в себе мотив жертвы [29, p. 219], с этим утверждением можно поспорить. Если мессия отказывается от своей жизни ради спасения других, то Эарендиль отказывается от своей смертности. Являясь ребёнком эльфийки и человека, а также мессией, чей приход был предсказан повелителем царства мёртвых, он мог избрать для себя как человеческий, так и эльфийский удел. Отом, что он не хотел выбирать бессмертие, свидетельствует эпитет «weary of the world» и сравнение «his heart was rather with the kindred of Men and the people of his father».

С Сильмарилем на челе Эарендиль вознёсся на небо в ладье и становится небесным маяком для заблудших. Его корабль называется Вингилот, что переводится как «Foam-flower». Оно описано эпитетами «fair», «marvellous», «filled with wavering flame», «glittering», «bright». Звезда, в которую превращается Эарендиль, называется Gil-Estel, the Star of High Hope. Вознесение Эарендила на небо символизирует воскресение Иисуса и надежду для всех живых.

В конце Первой Эпохи происходит Война Гнева, финальная битва эльфов против Мелькора. В ней Эарендиль убивает Анкалагона Чёрного, самого огромного из драконов, который при падении с небес своим телом разрушает Тангородрим, горный хребет, являющийся жилищем Мелькора и его слуг. Эарендиль описывается эпитетом «shining with white flame», Анкалагона – «the mightiest of the dragon host». Краткое описание битвы сопровождается эпитетом «dark night of doubt». Победа Эарендила над драконом отсылает читателя к образу Георгия Победоносца.

Во «Властелине Колец» историю об Эарендилье в виде баллады рассказывает Бильбо. Благодаря балладной форме история обретает новые краски и сопровождается ещё большим количеством тропов. Несколько раз

повторяется эпитет «silver», относящийся к парусам корабля, фонарям на корабле, палубе, кольчуге героя. Для описания обмундирования героя используется анафора: «his shining shield was scored with runes; / <...> / his bow was made of dragon-horn, / his arrows shorn of ebony, / of silver was his habergeon, / his scabbard of chalcedony; / his sword of steel was valiant...» Из-за балладной формы путешествие дано в упрощённом и приукрашенном пересказе, делающем акцент на самых важных событиях. Роль Эарендила как источника надежды описана через эпитет «weepingsore of women» и эпитет «mighty doom». До скончания времён («till Moon should fade») Эарендиль должен будет путешествовать по небу и служить источником света для всех нуждающихся.

Роль Эарендила подтверждается и далее в романе. Фродо и Сэм не раз смотрят в поиске надежды на эту звезду, описанную эпитетами «the Evening Star», «most beloved of the Elves». Его свет заключён в фиал Галадриэль, и сравнение показывает, насколько этот свет ярок и как любая тьма расступается перед ним: «minute heart of dazzling light, as though Eärendil had himself come down from the high sunset paths with the last Silmaril upon his brow».

Таким образом, Эарендиль несёт в себе символ Иисуса. Это подтверждается его биографией, литературными источниками его образа, большим количеством эпитетов. Но, в отличие от мессии, он не умирает за чужие грехи, а отказывается от смертности, что для него является куда более тяжёлым решением.

7-9. Символы Иисуса (Gandalf, Aragorn, Sam Gamgee). Помимо образа Эарендила в «Сильмариллионе», в творчестве Толкина присутствуют и другие образы, символизирующие Иисуса Христа: Гэндальф, Арагорн и Сэм из «Властелина Колец».

Гэндальф был послан в Средиземье, чтобы наставлять его жителей и бороться со злом; так и Иисус был послан людям, чтобы учить их и предостерегать от греха. Гэндальф похож на Христа тем, что творит различные чудеса, от причудливых фейерверков до исцеления тяжелобольных и безумных,

а также тем, что любит хоббитов (в каком-то роде детей), прекрасно с ними ладит и наставляет их. Но яснее всего с образом Христа его связывает мотив перерождения (воскрешения) после смерти ради других.

Когда Братство Кольца проходит через Морию, на него нападает балрог, демон огня (эпитеты «the scourges of fire», «demons of terror»). Чтобы дать остальным членам Братства сбежать, Гэндальф сражается с балрогом и жертвует собой:

«But even as it [Balrog] fell it swung its whip, and the thongs lashed and curled about the wizard's knees, dragging him to the brink. He staggered and fell, grasped vainly at the stone, and slid into the abyss. "Fly, you fools!" he cried, and was gone».

Перед началом сражения Гэндальф упоминает, что он является «служителем Тайного Пламени» («servant of the Secret Fire»). Тайное Пламя также является важным символом, оно символизирует Святой Дух, и уже этот факт даёт твёрдое основание сопоставлять Гэндальфа с Христом.

Итак, Гэндальф умирает. Но поскольку он является одним из майар, он не может умереть по-настоящему. Десять глав спустя он появляется в новом облики – облики Белого Всадника:

«His hair was white as snow in the sunshine; and gleaming white was his robe; the eyes under his deep brows were bright, piercing as the rays of the sun; power was in his hand. Between wonder, *joy*, and *fear* they stood and found no words to say».

Сравним описанием реакции женщин на воскресшего Христа в Евангелии от Матфея: «Filled with *awe* and great *joy* the women came quickly away from the tomb and ran to tell the disciples». Мы видим межтекстовый параллелизм, поскольку для описания реакции на появление Гэндальфа и Христа используются одни и те же слова: *fear/awe* и *joy*.

Также внимание стоит обратить на характеристики внешности Гэндальфа: сравнение («hair white as snow», «eyes <...> piercing as the rays of the sun»), повтор («white hair», «white robe»); эпитеты («bright eyes», «piercing eyes»). Они описывают человека, имеющего сверхъестественные черты внешности, кого-то более могущественного, мудрого и светлого; он будто

видит и знает всё и к тому же необычайно силён.

Арагорн также переживает метафорическую смерть, когда восходит на Путь Мёртвых (Path of the Dead), чтобы воззвать к древней клятве и призвать войско мертвецов на свою сторону. Также он является искусным врачом. Будучи представителем древнего народа дунэдайнов и другом эльфов, он знает их секреты и может лечить на первый взгляд безнадежных больных, по сути творя чудеса. Так он вылечивает Мерри, Фарамира и Эовин в «Возвращении Короля».

Так он зовётся своих больных, принимаясь за лечение: «...for these three, and most soon for Faramir, time is running out». Сам процесс лечения при этом по описанию похож на магию: «Now Aragorn knelt beside Faramir, and held a hand upon his brow. And those that watched felt that some great struggle was going on. For Aragorn's face grew grey with weariness; and ever and anon he called the name of Faramir, but each time more faintly to their hearing, as if Aragorn himself was removed from them, and walked afar in some dark vale, calling for one that was lost». Необычность, в каком-то смысле даже потусторонность, происходящего в особенности подчёркивается эпитетом «great struggle» и сравнением «as if Aragorn himself was removed from them». Само предложение достаточно длинное, имеет три грамматических основы и две придаточных части, что придаёт ощущение напряжённого ожидания. Напряжённость придаёт также ассонанс на звуки [a] и [ɔ:] ([ɔ]): «as if Aragorn himself was removed from them, and walked afar in some dark vale, calling for one that was lost».

Весь процесс лечения ограничивается этим странным ритуалом и разминанием листьев лечебной травы, но очень скоро Фарамир просыпается и спрашивает Арагорна, звал ли тот его: «My lord. you called me. I come». Что это, если не чудо?

Ещё две фигуры, при подробном рассмотрении которых на ум приходят ассоциации с Иисусом, это хоббиты Сэм Гэмджи и Фродо Бэггинс. Фродо, на первый взгляд, кажется одним из символов Христа во «Властелине Колец»,

однако мы не согласны с такой точкой зрения. Он действительно воплощает в себе страдания Христа, неся Кольцо через всё Средиземье, однако в конце пути всё же ломается под его гнетом. В самый последний момент, стоя у жерла Роковой Горы, он поддается искушению и надевает Кольцо, восклицая: «The Ring is mine!». По сути он обращается ко греху. Именно эта сцена не позволяет в полной мере ассоциировать Фродо с Христом, в отличие от его спутника, товарища и верного слуги, Сэма Гэмджи.

Сэма можно считать символом Христа благодаря мотиву прощения. Фродо несколько раз обвиняет его в желании завладеть Кольцом, называет вором («“You thief!” He panted, staring at Sam with eyes wide with fear and enmity»), самприэтомведясебякакбезумец («“It is mine, I say. Be off!” His hand strayed to his sword-hilt»). Сэмженезлитсяинебросаетсяответнымиобвинениями, онведётсебякроткои недержитзла: «“That’s alright, Mr. Frodo,” Said Sam, rubbing his sleeve across his eyes. “I understand.”»). Через речь Сэма выражается его умение легко прощать обиды.

Ещё одной важной деталью является эпизод на подходе к Роковой Горе, когда Сэм несёт Фродо на своей спине, как Иисус нёс крест на Голгофу: «And I’ll carry Mr. Frodo up myself, if it breaks my back and heart». В речи Сэма используется зевгма («if it breaks my back and heart»), добавляющая трагичности его словам и уверяющая читателя в искренности его намерений. При описании того, как он сажает Фродо себе на спину, используется сравнение, которое показывает его преданность и силу духа: «Sam lifted Frodo *with no more difficulty than if he were carrying a hobbit-child pig-a-back* in some romp on the lawns or hayfields of the Shire».

В романе «Властелин Колец» Иисуса Христа символизируют сразу три персонажа: Гэндальф, Арагорн и Сэм. Первые два переживают фигуральную смерть и могут творить чудеса, последний же легко прощает обиды и повторяет путь Христа на Голгофу, когда несёт Фродо к жерлу вулкана на своей спине.

10. Tom Bombadil. На вопрос о том, кто такой Том Бомбадил, не даётся ответа ни в книгах, ни в черновиках, ни в письмах Толкина. Известно, что он

старше солнца и луны, что он живёт в Старом Лесу (the Old Forest) со своей женой Златеникой (Goldberry), что внутри леса его слушаются все растения, животные и даже призраки, а за его пределы он выходить не любит.

Т. Шиппи пишет, что Бомбадил обязан своим происхождением Зелёному Рыцарю из среднеанглийской поэмы «Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь», чья природа является такой же загадкой для учёных. По словам автора, оба персонажа никогда не рождались, а просто появились сами собой в определённом месте в неопределённое время. Оба персонажа имеют прямое отношение к природе и могут управлять ей в той или иной степени [29]. Р. Ноэль пишет, что Бомбадил схож с Паком, поскольку имеет «наполовину юмористическую, наполовину божественную форму» [25, p. 127]. В целом все исследователи сходятся на том, что Том Бомбадил символизирует силы природы. Это подтверждает его связь со Златеникой (она прямо характеризуется как «daughter of the River»), его волшебные силы, возможность повелевать лесом и любовь к своим владениям [22].

Эльфийский правитель Элронд называет Тома «eldest» и «fatherless». Златениканавопрос «Who is Tom Bombadil?» отвечает просто: «He is», – а потом: «He is, as you have seen him», – и наконец: «He is the Master of wood, water, and hill». На этом моменте в тексте используется повтор с градацией, постепенно добавляющий детали. Не один из ответов, однако, ничего не проясняет. Откуда Том пришёл? Почему он зовётся Хозяином леса? Почему лес его слушается? Примечательно то, что он называется эпитетом «Master», но не владеет лесом как собственностью, о чём говорит эпитет «burden»: «“Then all this strange land belongs to him?” “No indeed!” she answered, and her smile faded. “That would indeed be a burden”».

Характер Тома выражен через его речь. Он всегда весел и задорен, часто использует восклицательные и вопросительные предложения и подробные перечисления. Он любит говорить стихами и напевать песенки. Даже в обычной речи у него тут и там проскальзывают рифмы (в отрывке они выделены курсивом):

«“Here’s my pretty *lady!*” he said, bowing to the hobbits. “Here’s my Goldberry clothed all in silver-green with flowers in her girdle! Is the table *laden?* I see yellow cream and honeycomb, and white bread, and butter; milk, cheese, and green herbs and ripe berries gathered. Is that enough for us? Is the supper ready?”».

В песенках, которые напевает Том, используется огромное количество аллитераций. В приведенном отрывке это аллитерация на звуки [d], [l], [r], ассонансы на [o] и [a]: «Hey dol! merry dol! ring a dong dillo! / Ring a dong! hop along! fal lal the willow! / Tom Bom, jolly Tom, Tom Bombadillo!» Аллитерации и ассонансы придают речи Тома ощущение журчания ручья, шелеста листьев. Том Бомбадил находится в постоянном движении: бежит, прыгает, пританцовывает. Его речь так же динамична, как и он сам, а сам он так же динамичен, как природа вокруг. Ведь в природе никогда ничто не стоит на месте. И днём и ночью течёт вода, дует ветер, копошатся животные.

Важной характеристикой Тома Бомбадила является его бесстрашие и могущество. Он ничего не боится, и гостям в его доме тоже бояться нечего: «Fear nothing! For tonight you are under the roof of Tom Bombadil». В главе «Fog on the Barrow-Downs» показано, как он без труда побеждает призрака из кургана. Нежить и Том противопоставляются друг другу. Призрак невидим, но его обиталище наполнено неестественным светом, описываемым эпитетами «pale» и «greenish». Его голос характеризуют эпитеты «cold murmur», «immeasurably dreary», «sad but horrible sounds», «grim, hard, cold words, heartless and miserable». Используется сравнение «like a low moan from the ground». Фродо пытается позвать на помощь, и сначала его голос описывают эпитеты «small» и «desperate», но после упоминания имени Тома Бомбадила он крепчает, что описано эпитетом «full and lively sound» и сравнением «the dark chamber echoed as if to drum and trumpet». Том появляется практически сразу, вместе с ним снаружи приходит свет, совершенно противоположный бледному свету внутри: «there was Tom’s head (hat, feather, and all) framed against the light of the sun rising red behind him». Друзья Фродо, которых зарезал призрак,

сприходом Тома кажутся ему простоспящими: «They did not stir, but the sickly hue had left them. They looked now as if they were only very deeply asleep». Том рушит курган, выносит из него все сокровища и оживляет убитых хоббитов с помощью песни. Примечательно, что он не столько помогает им вернуться к жизни, сколько приказывает: «he said in a clear and commanding voice».

Хоббиты прощаются с Томом Бомбадиллом у границ его владений. Их нежелание прощаться выражают эпитеты «deep loneliness», «reluctant», «sorry to take leave». Они подчёркивают влияние Тома на чужие сердца и чувство безопасности от его присутствия.

11. Flame Imperishable. Разумеется, сам Толкин никогда открыто не заявлял, что Негасимое Пламя (Flame Imperishable, Secret Fire, Flame of Anor) является символом Святого Духа в христианстве, но некоторые учёные-толкиноведы, например К. С. Килби, проводят такую параллель [24]. Эпитеты «Imperishable» и «Secret» говорят о сакральности.

В мифологии Средиземья Негасимое Пламя используется для описания творческой силы Эру Илуватара. Это пламя, горящее в сердце мира и дарующее жизнь всему существу, с помощью которого Эру создал Арду и частицу которого поместил в неё, чтобы айнур могли творить в ней: «Therefore Ilúvatar gave to their vision Being, and set it amid the Void, and the Secret Fire was sent to burn at the heart of the World; and it was called Eä».

Точно так же, в христианской теологии Святой Дух часто ассоциируется с творческой силой Бога и источником жизни. Он описывается как третье лицо Троицы, рядом с Богом-Отцом и Богом-Сыном.

12. The Silmarils. Сильмарили (The Silmarils, The Jewels) – рукотворные драгоценные камни, в которых заключён свет святых древ Валинора. Создатель Сильмарилей, Феанор, описывается прилагательными в превосходной степени: «the most subtle in mind and the most skilled in hand». Такая характеристика определяет его как самого искусного творца среди своего народа, а значит, и его творения имеют наивысшую ценность.

Слово «Silmaril» с квенья переводится как «radiance of pure light». Эпитет

и недолго. Однако даже это право не хранит его от рока всех, кто связывает свою судьбу с Сильмарилиями. Достаточно скоро Тингола убивают гномы, желающие забрать камень (по отношению к ним снова используется глагол «lust»). Их самих убивают при попытке скрыться. После смерти Тингола Сильмариль переходит к его дочери Лютиэн, а после её (ненасильственной) смерти – к её сыну Диору. К Диору приходят сыновья Феанора, требуют вернуть их семейную драгоценность, а после отказа убивают его и его жену. Сыновья Диора пропадают без вести, чудом спасается лишь дочь, забирая с собой камень. Государство Дориат прекращает своё существование из-за Сильмариля и клятвы сыновей Феанора.

В конце концов Сильмариль Тингола попадает к Эарендилю, эльфу, чьей судьбой было примирить эльфов-изгнанников с валар. В конце своего путешествия Эарендиль с Сильмарилем на лбу возносится на небо и становится звездой, маяком для заблудших и отчаявшихся. Судно, на котором он поднимается в небо, описывается эпитетами «fair», «marvellous», «filled with wavering flame». Звезду Эарендила называют Gil-Estel, что переводится как «the Star of High Hope». Здесь Сильмариль символизирует надежду и путеводную звезду.

В конце сюжета «Сильмариллиона», когда Мелькор окончательно повержен, два оставшихся в живых сына Феанора воруют два оставшихся Сильмариля, но не находят покой. Из-за пролитой ими крови они больше не могут владеть камнями, поэтому камни жгут их руки: «the jewel burned the hand of Maedhros in pain unbearable; <...> and it is told of Maglor that he could not endure the pain with which the Silmaril tormented him». Эпитет «unbearable» и глагол «torment» описывают невыносимую боль и показывают, что братья потеряли право на Сильмарили. В итоге один из камней попадает в небо вместе с Эарендилем, второй падает в бездну вместе с Маэдросом, а третий оказывается брошен Маглором в глубины океана. Здесь Сильмарили символизируют неизбежность рока.

Символика Сильмарилей сложна и многослойна. С одной стороны, они

представляют собой вершину эльфийского мастерства и искусства, воплощая дух эльфов и их стремление к красоте и совершенству. Они также являются символом света и надежды, которые Мелькор стремился погасить. В то же время Сильмарили являются причиной большого конфликта и трагедии. Навязчивое желание Феанора единолично обладать ими приводит к цепи трагических событий, гибели многих эльфов и людей, а также к разложению мира. Таким образом, Сильмарили символизируют опасности гордыни, жадности и одержимости, а также последствия таких пороков.

Проведённый анализ 12 символов показал, что для их выражения в прозе Дж. Р. Р. Толкина употребляются самые различные лексические, синтаксические и фонетические средства и приёмы.

Выводы по главе 2

В главе были перечислены особенности стиля Дж. Р. Р. Толкина. Среди данных особенностей исследователи называют: мифотворчество, языкотворчество, словотворчество, использование архаизмов, межтекстового параллелизма, повтора, сравнения, поэтической лексики, инверсии, внимание к деталям, информационную избыточность и другие особенности.

Символов в произведениях Дж. Р. Р. Толкина бесчисленное множество, а потому в работе мы остановились на двенадцати символах, которые занимают значительное место в романах «Сильмариллион» и «Властелин Колец». В главе были рассмотрены следующие символы: Eru Iluvatar, Ainur, Melkor, Sauron, the One Ring, Eärendil, символы Иисуса (Gandalf, Aragorn, Sam Gamgee), Tom Bombadil, Flame Imperishable, the Silmarils.

В ходе исследования удалось выяснить, что одним из способов проявления символизма у Дж. Р. Р. Толкина является символизм имён, в создании которых используются придуманные самим Толкиным языки. Так, например, Eru Iluvatar символизирует христианского Бога, а его имя переводится как The One Father of All; название духов Ainur переводится как

Holy Ones, а символизируют они ангелов и греческих богов; Morgoth переводится как the Black Foe, а персонаж символизирует сатану.

Большую роль в детализации символов у Толкина играет межтекстовый параллелизм, тропы (в особенности эпитет и сравнение) и различные стилистические фигуры (градация, повтор, антитеза). Градация, например, используется для описания Тома Бомбадила. Она не объясняет, кто он такой, а добавляет ещё больше загадочности: «He is» – «He is, as you have seen him» – «He is the Master of wood, water, and hill». Противопоставление эпитетов, описывающих призрака («cold murmur», «immeasurably dreary», «sad but horrible sounds»), и эпитетов, описывающих голос Фродо при упоминании Бомбадила («full and lively sound»), подчёркивает сверхъестественную природу последнего. В целом Том Бомбадил является символом духа природы, а также отсылает к Паку и Зелёному Рыцарю.

Символизм некоторых персонажей (Сэма Гэмджи и Тома Бомбадила) раскрывается через их речь. Том Бомбадил символизирует силы природы, и его речь полна поэтических приёмов (эпитетов, рифм, аллитераций). Сэм Гэмджи символизирует собой Христа, что отчасти проявляется в его кротости: «“That’s alright, Mr. Frodo,” Said Sam, rubbing his sleeve across his eyes. “I understand.”».

Заключение

Данное исследование посвящено изучению стилистических особенностей использования символов в творчестве Дж. Р. Р. Толкина.

Первым этапом исследования было рассмотрение понятия символа и отделение его от смежных понятий. Исследователи подходят к определению символа по-разному, но сходятся в одном: определение должно быть подробным и иметь пояснения. В ходе работы было проанализировано определение, данное О. С. Ахмановой, А. П. Квятковским, С. С. Аверинцевым, А. Ф. Лосевым, У. Тиндаллом. В качестве рабочего определения было выбрано определение А. П. Квятковского. Далее был проведён анализ понятий знака, аллегории и образа в оппозиции с понятием символа. Анализ привёл к следующим выводам: знак, в отличие от символа, конкретен и сосредотачивается на определённых чертах предмета; аллегория переносит внутреннее значение на внешний предмет и чётко соотносит в себе означающее и означаемое, хотя иногда бывает неотделима от символа; образ может превращаться в символ при определённых условиях и представляет собой внешнее выражение глубинного смысла, то есть символа. Образ становится символом, если его смысл выходит за пределы произведения.

Вторым этапом были исследованы особенности англоязычных фэнтези-текстов. Установлено, что англоязычные авторы фэнтези-текстов используют весь арсенал средств выразительности: синтаксические, лексические, фонетико-графические, лексико-синтаксические.

Третьим этапом было установление особенностей стиля прозы Дж. Р. Р. Толкина. Многообразие стилистических приёмов, характерных Дж. Р. Р. Толкину, взято из статьи М. Драута и диссертации С. Н. Поповой. К характерным Дж. Р. Р. Толкину приёмам относятся такие приёмы, как: межтекстовый параллелизм, мифотворчество, языкотворчество, словотворчество, использование архаизмов и поэтической лексики, повтор, сравнение, инверсии, внимание к деталям, информационная избыточность.

Четвёртым этапом был стилистический анализ символов в прозе

Дж. Р. Р. Толкина. В работе было проанализировано двенадцать основных символов из романов «Сильмариллион» и «Властелин Колец». Среди них были установлены следующие соответствия:

- Eru Iluvatar– христианский Бог;
- Ainur– христианские ангелы, мифологические боги;
- Melkor– сатана;
- Sauron–первородное зло;
- TheOneRing– власть, насаждаемая силой;
- Eärendil– Иисус, мессия, надежда;
- Gandalf, Aragorn, Sam Gamgee – Иисус;
- Tom Bombadil – силыприроды;
- Flame Imperishable – СвятойДух;
- TheSilmarils –вершина эльфийского мастерства,последствия

жадности, гордыни и одержимости, надежда, неизбежность рока.

Среди стилистических приёмов, раскрывающих перечисленные символы, были обнаружены межтекстовый параллелизм, символизм имён, языкотворчество, эпитет, сравнение, противопоставление, градация, метафора, анафора, повтор, ассонанс, аллитерация, зевгма и другие приёмы.

Список использованной литературы

1. Авдеенко, И. А. Символ и художественный образ / И. А. Авдеенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – Т. 31, № 1 ч. 1. – С. 15-18.
2. Аверинцев, С. С. Символ / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. Том 6. – Москва: Советская энциклопедия, 1971. – С. 826-831.
3. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 605 с.
4. Бабайцев, А. В. Знак, символ, эмблема: дифференциация понятий / А. В. Бабайцев // Вестник ДГТУ. – 2010. – Т. 10, № 6(49). – С. 991-999.
5. Заулина, О. А. Символ как стилистический прием [Электронный ресурс] // Вестник ЧГУ. 2005. №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-kak-stilisticheskiy-priem> (дата обращения: 17.01.2023).
6. Квятковский, А. П. Поэтический словарь [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека Русская литература и фольклор. – [Б. м.], 2002. – URL: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/> (дата обращения: 01.03.2023).
7. Кулагина, Н. В. Символ и символическое сознание / Н. В. Кулагина // Культурно-историческая психология. – 2006. – № 1. – С. 3-10.
8. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 2001. – 559 с.
9. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – Москва: МГУ, 1982. – 480 с.
10. Лосев, А. Ф. Символ / А. Ф. Лосев; гл. ред. Ф.В. Константинов. // Философская энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, 1965. – Т.5. – С.10.
11. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд. – Москва: Искусство, 1995. – 320 с.
12. Побужанская, А. А. Вербализация пантеона богов в литературно-мифологическом эпосе Дж. Р. Р. Толкина "Сильмариллион" /

А. А. Побужанская // Язык и культура в билингвальном образовательном пространстве : Материалы III международной научно-практической конференции, Псков, 26–28 апреля 2017 года. – Псков: ООО «Логос», 2017. – С. 105-109.

13. Подсвинова, А.С. Жанрово-стилистические особенности фэнтези (на материале трилогии С. Гарбер «Караваль») [Электронный ресурс]// Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2023. № 04 (96). – URL: <https://scipress.ru/philology/articles/zhanrovo-stilisticheskie-osobennosti-fentezi-na-materiale-trilogii-s-garber-karaval.html> (Дата обращения: 13.04.2023).

14. Попова, С. Н. Лингвостилистика фанфикшн (на материале англоязычных сайтов, посвящённых творчеству Дж. Р. Р. Толкина) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук / Попова Светлана Николаевна. – Москва, 2009. – 23 с.

15. Попова, С. Н. Особенности стиля Дж. Р. Р. Толкиена [Электронный ресурс]// Записки Горного института. 2008. Т. 175. № 41.– С. 41-42. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-stilya-dzh-r-r-tolkiena> (дата обращения: 12.04.2023).

16. Сердечная, В. В. Иносказания Уильяма Блейка: аллегория или символ? / В. В. Сердечная // Язык. Словесность. Культура. – 2017. – № 3. – С. 10-19.

17. Степанская, Т. М., Афанасьева, М. Ю. Образ и символ как элементы конструирования реальности в искусстве [Электронный ресурс]// Известия АлтГУ. 2004. №4 – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-i-simvol-kak-elementy-konstruirovaniya-realnosti-v-iskusstve> (дата обращения: 04.04.2023).

18. Drout, M. Tolkien's Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects / M. Drout // Tolkien Studies. – 2004. – Vol. 1, № 1. – P. 137-163.

19. Gatt, J. Tolkien and the Great War: The Threshold of Middle-Earth / J. Gatt. – Boston : Houghton Mifflin Company, 2003. – 398 p.

20. Glinka, N. Stylistic Portrait of English Fantasy Texts (Based on Jordan's The Eye of the World, Martin's A Game of Thrones, Rowling's Harry Potter and the Philosopher's Stone, and Harry Potter and the Chamber of Secrets) / N. Glinka, Y. Zaichenko, A. Machulianska // Arab World English Journal. – 2021. – Vol. 12, № 3. – P. 294-307.
21. Harvey, D. The Song of Middle-Earth: J.R.R Tolkien's Themes, Symbols and Myths / D. Harvey. – Ebook Ed.. – London : HarperCollinsPublishers, 2016. – 260 p.
22. Jacobs, S. Tolkien's Tom Bombadil: An Enigma "(Intentionally)" / S. Jacobs // Mythlore. – 2020. – Vol. 38, № 2 (136). – P. 79-108.
23. Klautau, D. Evil and Power. The symbolism of the One Ring in «The Lord of the Rings» / D. Klautau // Ciberteologia. – 2006. – Vol. 2, № 8. – P. 1-11.
24. Kilby, C. S Tolkien & The Silmarillion / C. S. Kilby. – Second ed.. – Wheaton, Illinois : Harold Shaw Publishers, 1977. – 89 p.
25. Noel, R. S. The Mythology of Middle-Earth / R. S. Noel. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1977. – 198 p.
26. Normandin, S. Symbol, Allegory, and Jane Austen's Mansfield Park / S. Normandin // Studies in Philology. – 2019. – Vol. 116, № 3. – P. 589-616.
27. Parf Edhellen : сайт. – URL: <https://www.elfdict.com> (дата обращения: 14.03.2023).
28. Shippey, T. A. J. R. R. Tolkien [Электронный ресурс] // TheNewYorkTimesontheWeb :электронныйжурнал. – URL: <https://www.nytimes.com/2001/11/13/books/chapters/j-r-r-tolkien.html?searchResultPosition=23> (дата обращения: 01.05.2023).
29. Shippey, T. A. The Road to Middle-Earth / T. A. Shippey. – London : Grafton, 1992. – 337 p.
30. Shulevitz, J. Hobbits in Holliwood / J. Shulevitz [Электронный ресурс] // The New York Times on the Web :электронныйжурнал. – URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/04/22/bookend/bookend> (дата обращения: 01.05.2023).

31. The New Testament of The Jerusalem Bible / J. L. Alston, F. M. Bennett, J. Blenkinsopp [идр.]. – Garden City, New York : Doubleday & Company, Inc., 1966. – 461 p.

32. Tindall, W. Y. The Literary Symbol / W. Y. Tindall. – 5th ed.. – Bloomington & London : Indiana University Press, 1967. – 278 p.

33. Tresidder J. The Complete Dictionary of Symbols / J. Tresidder. – Chronicle Books : San Francisco, 2005. – 544 p.

Источники:

1. Tolkien, J. R. R. The Lord of the Rings / J. R. R. Tolkien. – London : HarperCollinsPublishers, 2011. – 1137 с. – ISBN 978-0-261-10325-2

2. Tolkien, J. R. R. The Silmarillion [Электронныйресурс]– Illustrated Edition. – United Kingdom : HarperCollins e-books, 2004. – 461 с. – URL: <https://archive.org/details/TheSilmarillionIllustratedJ.R.R.TolkienTedNasmith/mode/2up> (датаобращения: 14.03.2023).

Приложение 1

Таблица 1 – Имена, занятия и прототипы валар

Имя	Перевод имени	Род деятельности	Возможный прототип
1	2	3	4
1. Manwë Sulimo	The Blessed One, The Breather	Владыка ветра, старший среди валар	Зевс, Один, Амемои
2. Varda	The Sublime	Владычица неба и звёзд	Гера
3. Ulmo	The Pourer	Владыка вод	Посейдон, Ньёрд
4. Aulë	The Maker, The Smith	Владыка земли, гор, металла, покровитель труда	Гефест
5. Yavanna	Giver of Fruits	Владычица природы	Деметра
6. Namo	The Judge	Владыка царства мёртвых, судья мёртвых	Аид
7. Vairë	The Weaver	Ткачиха полотен истории	Мойры, Норны
8. Irmo	Desirer	Повелитель снов и видений	Гипнос, Морфей
9. Estë	Peace	Целительница ран и душевной усталости, покровительница отдыха	Не имеет определимого прототипа

Продолжение таблицы 1

1	2	3	4
10.Nienna	Дословного перевода нет, происходит от корня <i>niē</i> –«tear»	Покровительница скорби и милосердия, плакальщица	Клеменция
11.Tulkas	Дословного перевода нет, происходит от корня <i>tulka</i> –«strength»	Покровитель силы	Тор
12.Nessa	Дословного перевода нет, происходит от корня <i>neth</i> –«young»	Не имеет конкретного занятия, известна своей любовью к танцам, скоростью и лёгкостью шага	Терпсихора
13.Oromë	Horn-Blowing	Покровитель охоты	Артемида, Бальдр
14.Vana	Дословного перевода нет, происходит от корня <i>vanita</i> –«beautiful»	Не имеет конкретного занятия, известна своей красотой	Персефона